

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE

EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5

TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostitutore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 12 - Dicembre 1928

SOMMARIO: L. GINZBURG: Celebrazione fattiva di Lev Tolstoj - Z. ZINI: Ibsen - A. FARINELLI: Schubert, animo idillico, elegiaco - L. MAIONE: L'arte del Veneziano.

Celebrazione fattiva di Lev Tolstoj (1828-1910)

André Gide, se fosse un Napoleone, imporrebbe a ogni scrittore, che lo meritasse, di arricchire la sua letteratura del riflesso di quel che opera straniera particolarmente adatta alla sensibilità di ciascuno; e così, secondo lui, sarebbe risolto il « problema delle traduzioni ». Una chiara letteratura italiana cui non sono gravose le illustri tradizioni familiari dei Capececiaro e dei Carafa, la duchessa d'Andria, traducendo per la prima volta integralmente e fedelmente *Guerra e pace* di Lev Tolstoj, che la « Slavia » ha finita ora di pubblicare (1), ha applicato da sé questo principio, commemorando il centenario tolstojano come meglio non si poteva; e ha compiuto l'enorme lavoro, reso particolarmente difficile dallo stile spesso involuto, dal molto linguaggio tecnico e soprattutto da un'ironia tutta fondata sulla collocazione delle parole nel periodo, con pazienza infinita e con costante amore, sì da ottenere risultati sempre ottimi, e in molte parti davvero insigni. Così G. e p. può finalmente entrare nel patrimonio letterario italiano con la sua inconfondibile personalità, che può sembrare scomposta solo a chi guardi la simmetria esteriore e non l'ordine intimo spirituale, e a tutti deve apparire singolarissimo e degna di studio.

Nel cercar d'individuare questa personalità, il primo problema che si presenta al nostro esame è quello della natura del libro, cioè della sua concezione fondamentale. Malgrado le parti filosofiche, storiche, bisogna rispondere che esso è stato concepito come opera d'arte; e si sa come in un articolo del *Rückf. Archiv*, che serve come da prefazione all'opera, il Tolstoj si difende, da chi gli avrebbe potuto rimproverare d'aver varcato i limiti d'ogni genere letterario prosaistico conosciuto, ricordando che « nel nuovo periodo della letteratura russa non vi è una sola opera d'arte in prosa né fuori della mediocrità, che sia interamente piegata alla forma del romanzo, del poema o della novella ». Ma egli non solo è andato contro le supposte leggi dei vari generi: si è spesso scostato anche da quello che in generale è rappresentazione artistica. Come va spiegato questo? E ci basta la spiegazione dell'autore stesso, che « *Guerra e pace* è ciò che l'autore volle e poté esprimere in quella forma nella quale l'ha espresso? ». Sicuramente no. Dobbiamo pensare piuttosto che, dovendo descrivere un'età che non era la sua, e perciò « studiando le lettere, i diari, le tradizioni », il Tolstoj si persuase interamente che « la storia ha per oggetto lo studio del movimento dei popoli e dell'umanità, e non la descrizione di episodi della vita delle persone », e perciò « essa deve, astruendo dal concetto di causa, ricercare le leggi, comuni a tutti gli elementi infinitamente piccoli, eguali e indissolubilmente legati fra loro, della libertà ». Questa concezione, che chiameremo « legge della determinazione », permea infatti molta parte di G. e p., ma non per questo il libro è fatto per dimostrarla; ed essa appare in modo netto soltanto quando si giunge alla descrizione d'un'epoca (l'1812), in cui essa « risalta maggiormente »: allora la passione dello scrittore opera un taglio netto fra la parte di ispirazione estetica e quella di carattere logico. Perciò gli ultimi dodici capitoli del libro vorrebbero essere puramente la dimostrazione di quello che è la « nuova storia », mentre la descrizione artistica di quello che è un mondo a sé, creato dal poeta, s'è chiusa con l'immagine di Nikolegna Bolkonskij, che prega Dio soltanto di una cosa — che gli accada quel che accadeva agli eroi di Plutarco, per fare lo stesso —, dopo essersi svegliato da un sogno terribile ma pur pieno di fascino: « Si era veduta in sogno insieme con Pierre, con degli elmi sul capo, come erano disposti nella sua edizione di Plutarco. Con lo zio Pierre egli camminava davanti a un enorme esercito. Questo esercito era composto di una quantità di fili bianchi e obliqui, che empivano l'aria, simili a quelle tele di ragno che svolazzano in autunno e che Dessalles chiamava le fili de la

Pierre. Innanzi a tutti era la gloria, fatta anche di quei fili, ma un poco più serrati. Essi — lui e Pierre — erano portati leggermente e lietamente sempre più vicino alla verità. A un tratto i fili che li movevano cominciarono a indebolirsi, a imbrogliarsi; era assai penoso. E lo zio Nikolaj Iljic si fermò in un atteggiamento minaccioso e severo. — Siete voi che l'avete fatto? — disse, mostrando la ceralacca e le penne spezzate. — Io vi amavo, ma Arakcejev mi ha dato l'ordine e io ne cederò il primo che muoverà un passo. — Nikolegna si voltò a guardare Pierre, ma Pierre non c'era più. Pierre era suo padre, il principe Andrej, e suo padre non aveva figura né forma, ma esistenza, e vedendolo Nikolegna sentì tutta la debolezza dell'amore: si sentiva senza forza, senza ossa, e come fluido. Il padre lo carezzava e lo compiava. Ma lo zio Nikolaj Iljic si faceva sempre più vicino a loro. Lo spavento prese Nikolegna, ed egli si svegliò ». Il capitolo seguente comincia con l'enunciazione che « l'obiettivo della storia è la vita dei popoli e dell'umanità ». Sicché si può vedere come la passione scientifica e polemica, facendosi più viva, non allontanasse il Tolstoj dai più alti vertici dell'arte: infatti il « sogno spaventoso » di Nikolegna è una pagina fra le più delicate del libro, e presenta uno dei caratteri principali del fascino di Tolstoj: quel prendere sul serio tutto quello che è pensato seriamente, quel simpatizzare immutato con qualsiasi concezione che sia anche una convinzione, qualunque magari momentanea — onde fa impressione, ma non desta il riso, che l'esercizio del sogno fosse « composto di una quantità di fili bianchi e obliqui », ed è con soddisfazione che poi si viene a sapere come la gloria fosse « fatta anche di quei fili, ma un poco più serrati ». Si deve riconoscere dunque che in *Guerra e pace* c'è tutt'un lato di carattere non estetico, ma logico, il quale però non menoma la parte artistica, fondamentale, da cui a poco a poco viene distaccandosi.

Ciò non toglie che siano parecchie le questioni particolari suscitate da quella che abbiamo chiamata « legge della determinazione », quasi tutte interessanti, malgrado che in esse spesso ci attraggia soprattutto la personalità artistica dello scrittore, che, appena è possibile, trasforma un ragionamento in un'immagine, sia pur caricaturale come questa, che dovrebbe spiegare cosa s'ano propriamente i concetti designati con le parole *causa* e *genio*, ma poi finisce con esser soltanto comica: « Per un braccio di montoni, il montone che ogni sera è ucciso dal pastore in un recinto speciale e nutrito con cibo due volte più copioso di quello degli altri deve sembrare un genio. E la circostanza che proprio questo montone ogni sera non è messo nell'ovile comune, ma in un recinto speciale, davanti all'avena, e che proprio questo montone grasso è poi necessario per essere mangiato, deve sembrare una sorprendente unione del genio con tutta una serie di circostanze straordinarie. Ma se i montoni cessano di pensare che tutto ciò che loro accade è fatto soltanto per raggiungere i loro scopi di montoni; se ammettono cioè che ciò che accade loro possa avere anche degli scopi per essi incomprensibili, subito vedranno un nesso unitario e logico in ciò che accade al montone nutrito a parte. Se anche non sapranno a che scopo è stato nutrito a parte, almeno sapranno che tutto ciò che è accaduto al montone non è accaduto fortuitamente e non avranno più bisogno né del concetto di *causa*, né del concetto di *genio* ». Sebbene *Guerra e pace* non sia un libro filosofico, si potrebbero criticare queste questioni presentate dal Tolstoj; e il Croce, nella *Teoria e Storia della Storiografia*, dopo aver detto che il Tolstoj « s'era fissato in questo pensiero che, non solamente nessuno, nemmeno un Napoleone, possa predeterminare l'andamento di una battaglia, ma che nessuno possa conoscere come davvero essa si è svolta, perché, la sera stessa che pone termine alla battaglia, sorge e si diffonde una storia artificiosa e leggendaria, che solo uno spirito credulo può scambiare per storia reale, e sulla quale nondimeno lavorano gli storici di mestiere, integrando e temperando fantasia con fantasia », gli oppone che « la battaglia è conosciuta via via che si svol-

ge; e poi, col tumulto di essa, si dissipa anche il tumulto di quella conoscenza, solo importando la nuova situazione di fatto e la nuova disposizione d'animo che si è prodotta e che si esprime nelle poetiche leggende o si aiuta con le artificiose finzioni ». Ma a noi interessa particolarmente d'esaminare una, di queste questioni particolari, o almeno di enunciarla per disteso, giacché ce ne verrà chiarito tutto un lato di G. e p., che raggiunge spesso l'arte ma è di altra spuria servendo a dimostrare la giustezza di certi concetti logici: si tratta del significato dei capi nella storia. Il Tolstoj ci ritorna su a più riprese, volendo dimostrare che « quanto più in alto sta l'uomo sulla scala sociale, a quante più persone egli è legato, quanto più potere ha su altri uomini, tanto più evidenti sono la predestinazione e la necessità di ogni suo atto »: onde « il re è schiavo della storia », e « la storia, cioè la vita incosciente, comune, la vita di sciamano dell'umanità, si avvantaggia di ogni momento della vita dei re, come di un mezzo per raggiungere i propri fini »: giacché « negli avvenimenti storici gli uomini così detti grandi sono etichette che danno il titolo all'avvenimento », e come le etichette, meno di tutto hanno rapporto con l'avvenimento stesso; e « per quanto sentiti strana a prima vista la supposizione che la strage di San Bartolomeo, ordinata da Carlo IX, non sia stata il prodotto della sua volontà, ma che egli abbia solo ereditato di ordinarla, e che la strage di 80.000 uomini a Borodino non sia accaduta per volontà di Napoleone (benché egli desse l'ordine dell'inizio e del seguito della battaglia), ma che egli abbia ordinato soltanto di volerla, — per quanto strana dunque possa parere questa supposizione, pure la dignità umana, che mi dice che ognuno di noi è uomo se non più, certo non meno di un Napoleone, mi comanda di ammettere questa risposta al quesito, e le indagini storiche confermano abbondantemente questa opinione »: sicché, per esempio, « i soldati dell'armata francese andarono a uccidere e a farsi uccidere nella battaglia di Borodino, non in seguito all'ordine di Napoleone, ma per impulso proprio », e qualora « Napoleone avesse proibito a quei soldati di battersi contro i russi, essi lo avrebbero ucciso e poi sarebbero andati a battersi contro i russi, perché non ne potevano fare a meno ». Da tutto questo deriva che un capo può: o fare come Napoleone, appunto alla battaglia di Borodino, dove « non fece nulla di pregiudizievole per lo svolgimento della battaglia » e « si tenne alle opinioni più ragionevoli, non fece confusioni, non si contraddisse, non si spaventò e non fuggì dal campo di battaglia, ma, con la sua grande tattica ed esperienza di guerra, tranquillamente e degnamente rappresentò la sua parte di capo apparente », ma peraltro si stupì che malgrado « tutti i metodi di prima, già invariabilmente coronati dal successo », non venissero « dopo due o tre ordini, due o tre frasi... marescialli e aiutanti di campo con felicitazioni e visi allegri »; o fare come Bagration alla battaglia di Schengrahen, che « cercava soltanto di far vedere che quanto si faceva per necessità, per caso o per volontà dei singoli comandanti, era fatto, se non per ordine suo, almeno in conformità delle sue intenzioni », sicché, se non altro, « la sua presenza era di straordinaria efficacia ». A meno che questo capo non sia Kutuzov. « Kutuzov non parlò mai di quaranta secoli che lo contemplassero dall'alto delle Piramidi, dei sacrifici fatti alla patria, di ciò che aveva intenzione di fare o di ciò che aveva fatto: egli non parlava mai di sé, non recava nessuna parte, si mostrava sempre un uomo semplice, come tutti; e diceva le cose più semplici e più comuni. Scriveva lettere alle sue figliuole e a M. de Staël, leggeva romanzi, amava la compagnia delle belle donne, scherzava coi generali, gli ufficiali e i soldati; e non si opponeva mai a chi voleva dimostrargli qualche cosa »; d'altra parte, « questo stesso uomo così incurante delle sue parole nemmeno una volta in tutta la sua carriera ha detto una sola parola che non fosse in accordo con quell'unico scopo, al raggiungimento del quale mirò durante tutta la guerra »: egli ha una « straordinaria forza di penetrazione nel significato degli avvenimenti », che consiste « in quel senso patriottico che egli portava in sé in tutta la sua purezza e la sua forza », e proprio « questo sentimento fece sì che il popolo, per tante strane vie, contro la volontà dello tsar, scegliesse

questo vecchio in disgrazia come rappresentante della guerra nazionale »: lui, poi « non escogiterà nulla, non intraprenderà nulla... ascolterà tutto, si ricorderà di tutto, menterà tutto a suo posto, non impedirà nessuna cosa vantaggiosa e non permetterà nessuna cosa nociva »; null'altro, perché « capisce che c'è qualcosa di più forte e di più importante della sua volontà: l'incluttabile corso degli avvenimenti, e sa vederli, sa capire il loro significato, sa astenersi dal partecipare a questi avvenimenti e abdicare alla sua volontà, d'rigendola ad altro »: sicché « questa figura semplice, modesta e perciò veramente grande non poteva esser plasmata nella forma menzognera dell'eroe europeo, preteso guidatore di uomini, che la storia ha inventata ». Come si vede, Kutuzov per il Tolstoj è l'autentico, perché l'Antinapoleone; e tutt'e due, pur agendo in G. e p. come personaggi, sono troppo chiaramente simbolici per poter essere davvero vivi, cioè indipendenti dalle ragioni polemiche, extraestetiche dell'autore. Questi personaggi dicono così simbolici in G. e p. sono parecchi, e la loro atmosfera è di quella natura spuria cui s'è già accennato. Fra essi possiamo porre anche il principe Andrej Bolkonskij, che serve al Tolstoj per sperimentare e saggiare le più diverse teorie; benché la descrizione della sua lenta morte, tanto per citare un esempio, sia fra le parti artisticamente più perfette del libro. Ma Napoleone e Kutuzov sono i più caratteristici; e non si può fare a meno di considerarli insieme, egualmente falsi ed egualmente veri ambedue. Sicché fanno uno strano effetto quelli che si stupiscono del fatto che il genio Tolstoj abbia denigrato o voluto snuare il genio Napoleone, e annunziare la figura di Kutuzov: tutt'e due infatti sono gli esponenti d'una concezione della storia; soltanto che Napoleone, il quale crede « causa della guerra gli intrighi del fighiliter », mentre questa è una causa inadeguata, e pensa che dipenda da lui, « di verser o non verser le sang de ses peuples » mentre è obbligato « a fare per l'opera comune — per la storia — ciò che doveva esser compito », è un personaggio pietoso e ridicolo; Kutuzov, invece, che quando uno gli parla è come se sapesse già « da molto, molto tempo » non solo quel che gli si dice, ma anche quel che gli si potrebbe dire, e come se tutto gli fosse « venuto a noia » e non fosse per nulla « quel che c'è voleva », è un saggio, degno di ammirazione; per di più Napoleone rappresenta la violenza e il capriccio, Kutuzov la bontà e l'abnegazione; e il parallelismo si potrebbe continuare, se già fin da ora non si fosse in grado di giungere a una conclusione: che si biasimi il Tolstoj per il suo Napoleone perché è antipatico, e lo si loda per il suo Kutuzov perché è simpatico, cioè con un criterio di distinzione che non può trovar posto in nessun genere di critica.

Alla figura di Napoleone si ricollega anche per molta parte una caratteristica di stile, che poi ci porterà alle soglie del mondo fantastico creato dal Tolstoj. Voglio parlare d'una certa tipica ironia, che è sconcerta sempre, e a volte provoca in noi perfino una profonda reazione, giacché sentiamo che la parte essenziale della questione è violentemente e come di nascosto sottratta alla nostra attenzione, di modo che siamo costretti a non aver più dinanzi se non un aspetto secondario o la sola apparenza. Se si parla di una battaglia, ci è dimostrato che Napoleone non ne era il colpevole perché « non tirò un colpo e non uccise nessuno. Tutto fecero i soldati. Per conseguenza, non fu lui a uccidere la gente ». Per dimostrare che le ragioni che di solito si danno per spiegare l'origine della campagna di Russia sono insufficienti, ci sono fatti questi esempi: « Una causa come il rifiuto di Napoleone di ritirare il suo esercito di là della Vistola e di rendere il ducato d'Oldemburgo ha per noi lo stesso valore che il desiderio o il non desiderio del primo caporale francese venuto di prendere una seconda ferma: perché, se egli non avesse voluto riprendere servizio e così avessero fatto due, tre, mille caporali e soldati, tanto meno uomini ci sarebbero stati nell'esercito di Napoleone e la guerra non si sarebbe potuta fare. Se Napoleone non si fosse offeso della pretesa di farlo ritirare oltre la Vistola e non avesse ordinato alle truppe di marciare innanzi, la guerra non ci sarebbe stata; ma se tutti i sergenti non avessero voluto prendere una seconda ferma, anche allora la guer-

(1) La versione di *Guerra e pace* dovuta alla duchessa d'Andria forma i voll. 5-10 delle opere complete di Lev Tolstoj, pubblicate dalla « Slavia » di Torino, nell'ambito della collezione « Il Genio Russo », diretta dal Podolero.

ra non ci sarebbe stata. Così pure la guerra non ci sarebbe stata senza gli intrighi dell'Inghilterra e se non fosse esistito il duca d'Oldemburgo, e se Aleksandr non si fosse sentito offeso, se non ci fosse stato il governo autocratico in Russia, se non ci fosse stata la rivoluzione francese e successivamente il Direttorio e l'Impero, e tutto ciò che produsse la rivoluzione francese e così via. Ma ecco anche un atto d'opera, come lo vede Natàsha Rostova, a cui, in quella sera memorabile, « in quella disposizione d'animo così seria in cui si trovava, tutto ciò pareva bizzarro e strano »: « Al secondo atto la scena rappresentava dei monumenti e uno strappo nella tela figurava la luna, e delle ventole si alzarono sui lami della ribalta, e cominciarono a sonare trombe e contrabbassi in tono di lutto e da destra e da sinistra vennero fuori molte persone in mantelli neri. Questa gente si mise ad agitare le braccia e aveva in mano qualcosa che somigliava ad un pugnale; poi accorsero altre persone e trascinaron via quella giovane che prima era vestita di bianco e adesso di celeste. Ma non la trascinaron di colpo, stettero un pezzo a cantare con lei e poi finalmente la trascinaron via, e dietro le quinte furono battuti tre colpi con qualcosa di metallico e tutti caddero in ginocchio e emitarono una preghiera. Più volte tutte queste azioni furono interrotte dalle grida entusiastiche degli spettatori ». E subito ci viene il sospetto che non sia Natàsha a pensare così, Natàsha che era così nissicale, che aveva nella voce « quella purezza verginale, quella incoscienza della propria forza, quel velinuto non ancora artefatto, che si univano talmente ai suoi difetti nell'arte del canto che pareva impossibile cambiare qualcosa a quella voce senza guastarlo ». In quella descrizione si parla magari del « tono di basso », ma la musica ne è esclusa: s'è cioè non è se non il Tolstoj che ironizza, a suo modo, sui melodrammi, considerandoli tutti gli accessori e trascurando la sua ragione d'essere. Per di più è da questo esempio che si può trarre, sia pure in forma immaginaria, una specie di spiegazione di questa particolare ironia: tanto più, come negli altri casi citati, il Tolstoj è nella condizione d'un sordo che, non sapendo cosa sia un concerto, capiti, non può, all'Augusteo, quando ci dirige Victor De Sabata, e debba, per forza di cose, stimare un pazzo quel signore che si sbroccia chi sa perché, e salta, e si affanna, facendo però sempre attenzione a non lasciarsi sfuggire di mano una certa bacchetta evidentemente magica.

Ma quando non vi insinuino i propri spiriti polemici, il Tolstoj coglie sempre l'essenziale delle sue creazioni fantastiche, onde può renderle con mezzi scempiissimi. Allora ogni parola contribuisce potentemente a creare quella atmosfera, e ha in sé una risonanza che trascende il suo significato originario, ma soltanto per giungere a un senso più intimo. E una dei passi di *Guerra e pace*, che appunto per questo, ci è più caro, è quello in cui sono descritti Natàsha e Nikolaj che « passavano in rassegna, sorridendo, una col piacere delle malinconiche rimembranze senili, ma con quello dei poetici ricordi dell'adolescenza, quelle impressioni del più lontano passato dove i sogni si fondono con la realtà, e ridevano dolcemente, rallegrandosi di non se che cosa ». Sono dialoghi brevi, esili, aerei: « E ti ricordi, — disse Natàsha con un sorriso pensoso, — tanta, tanto tempo fa, quando eravamo proprio piccini, che io zio ci chiamò nello studio (eravamo ancora nella casa vecchia), ed era buio; noi andammo, e c'era là in piedi... ».

« Un ricordo, — continuò Nikolaj con un sorriso di piacere — Come non ricordarsi? Io ancora non so se era davvero un sogno o se ce l'abbiamo veilito in sogno o se ce l'hanno raccontato... ». Aveva i capelli grigi, ti ricordi, e i denti bianchi... Stava in piedi e ci guardava. — « Vi ricordate, Sònja? — domandò Nikolaj. — Sì, sì, mi ricordo anche in qualche cosa... », rispose timidamente Sònja. — Io ho dimenticato di questo sogno a papà e a mamma, — disse Natàsha. — Dicono che non c'è stato mai un sogno. Figgire tu te lo ricordi? — « Altro! Come se fosse ora, vero i suoi denti... ». Come è strano! Era come un sogno. Mi piace. — E ti ricordi quando facevamo ruzzolare delle uova nel salone, e tutt'a un tratto due vecchie si misero a girare sul tappeto? Era vero o no? Ti ricordi com'era bello? — « Sì, sì, ti ricordi quando papà tirò col fucile, davanti alla casa, con un abito turchino ».

Come è notevolissimo l'effetto tragico che il Tolstoj ottiene con la solita sobrietà, descrivendo il vecchio principe Nikolaj Bolkoniskij, generale del tempo di Caterina II, sarei scio di dispetto monico, ma pieno d'attezzatura e di energia, ch'è stroncato da un improvviso insulto di paralisi: « La principessa Mária balzò alla porta, e poi, per una violetta fiorita, corse sul viale. Le veniva incontro una giama folla di militi e di domestici e in mezzo a questa folla alcune persone conducevano sotto braccio un piccolo vecchio in uniforme, carico di decorazioni ». Di quella vita impetuosa, affettata dalla fama e dalla potenza, non era rimasto che quello; e il Tolstoj non odora una parola di più del necessario per dirlo.

Ma, pur non volendo soltanto sgombrare il

terreno all'esame della poesia, ho già portato esempi dell'espressione artistica del Tolstoj in *Guerra e Pace*. Ne voglio aggiungere ancora uno: il ritratto di Rostov che riceve il battesimo del fuoco: Rostov, che stava sul fianco sinistro, a cavallo del suo vistoso Grakik, aveva l'aspetto felice dello scolaro chiamato, davanti a un gran pubblico, a un esame nel quale è sicuro di distinguersi.

IBSEN (1828-1906)

Nell'omaggio recente, che in occasione delle feste centenarie si rese in patria fuori alla sua memoria, la nota critica dominante fu che Ibsen, entrando nella storia, usciva dalla vita. La sua opera tragica, passata definitivamente dalla scena al libro, diventava freddo solenne monumento d'arte che si visita con rispetto, ma cessava d'essere mondo di fresche e fronzute creature colle quali si entra in rapporto di massima simpatia. È veramente giudicando del fatto superficialissimo, che la sua produzione teatrale dal clamoroso successo di qualche decennio fa è caduta con rapido tramonto nell'oblio quasi totale d'oggi, donde certo non valgono a trarla le accademie che riesumazioni suggerite dalle circostanze presenti, i più severi giudici. D'Ibsen avrebbero ragione di considerare morto per la nostra coscienza estetica il dramma da lui creato. La qual sentenza sarebbe giusta soltanto ove chiamassimo in l'attualità singolare e casuale d'un determinato momento psicologico, e non piuttosto la permanente universalità dello spirito.

Nessun dubbio intanto, che le aspirazioni dell'anima europea nella seconda metà del secolo scorso ad una drammaticità nuova sembrarono aver trovato in Ibsen il loro interprete. E il fatto stesso che i suoi lavori oggi non si rappresentano quasi più, mentre poi tutto il teatro contemporaneo, massimamente quello russo, che è il più originale e contiene forse i germi d'un prossimo rinnovamento, ne serba evidente l'impronta, ne continua le direttive, ne sviluppa i motivi, dimostra come ormai il dramma ibseniano abbia avuto quella consacrazione storica e abbia raggiunto quel valore di classicità, che sottraendolo alle capricciose oscillazioni di gusto d'un pubblico raccoglietico, gli assicura il rispetto che circonda solennemente i monumenti dello spirito, sui quali l'età del tempo ha di già d'istinto la patina di una bellezza imperitura.

Contrariamente a quanto affermano detrattori superficiali, balzano tuttora vive e reali dalle sue scene cinque o sei immortali figure di potente e originale rilievo, che foggiate al fuoco della sua fantasia hanno potuto varcarsi il cerchio magico, di cui il Cherubino della poesia d'André Gide, di cui la sua spada d'acceso, e acquistare nel regno della bellezza un incontestabile diritto di cittadinanza.

Lascio volentieri in disparte tutto il suo teatro di carattere mitico-storico o simbolico: quello che va dal *Contino* (1850) al *Pretendente alla corona* (1864) e anche quell'altro che nella grande trilogia lirico-drammatica abbraccia i vasti poemi di *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1869) e *Imperatore e Galilea* (1873). Il vero Ibsen non è ancora lì, non ostante i pregi altissimi di poesia, di energia e di pensiero, che quelle opere possano rispecchiare. Il lirismo per un lato, l'allegorismo morale per l'altro prendono ancor troppo la mano al poeta, che non sa dominarli né contenerli entro fantasmi scoscesi di giusta misura, di schietta umanità di sicuro contorno. La realtà gli sfugge o si ammorza in un sogno vago e ambiguo, l'espressione verba è sì fa troppo spesso esaltata. Il profeta biblico si è messo al posto del poeta drammatico; il chiosato e barbuto Wikingo, duro a sé e agli altri, incide sulle palpitanti carni dell'umanità colle punte della sua psana sanguinosa ferite con una minor crudeltà di quello che i feroci antenati della saga scandinava facessero colla punta della spada. Tanto violenza pagana congiunta a tanto rigorismo cristiano non son fatti per consentire alla sua Musa libere e vitali espressioni di arte.

L'eterico femminino, a cui, alle stupende figure di donna da dolci o hizzari nomi esotici indimenticabili, il suo fine intuito estetico suggerì di affidare la delicata missione di portare nel mondo delle parole e dei gesti scene, il verbo del suo vago morale, nel momento oscilla ancora indeciso tra i due opposti poli della fierezza selvaggia d'una nordica Walkiria o l'una biblica Giuditta come Hjordis, e del più puro spirito d'umile amore a devoto sacrificio come Solveig.

La vera rinnovazione teatrale, compiuta dal tragedo scandinavo romanza con *Una di bimbo* (1879), il primo dramma che segna l'indizio realistico moderno, Nora è creatura primaverile, è poesia vivente appunto perché realista immediata, è il più bel fiore umano che Ibsen abbia colto nei giardini della sua fantasia, ed è anche il più vero, il più spontaneo, il più attraente dei suoi personaggi, espresso coi mezzi più suggestivi o insidiosi più semplici. La piccola fragola pupattola della casa di Helmer, così dolce e carezzevole nell'ingenuo abbandono del gioco coi suoi bimbi, così birichina nell'atto di frangere golosamente coi bianchi dentini i confetti, è poi quella stessa che qualche scena dopo si trasformerà nella

terribile ragunatrice, modello a tutte le suffragette dell'avvenire per intavolare col proprio marito le gravi discussioni sulla donna, il suo destino e il suo diritto, che hanno fatto di questa composizione drammatica la dichiarazione dei diritti della donna e della moglie nella storia contemporanea della rivoluzione femminista.

I più accusano Ibsen d'un vero delitto di lesa-poesia. Perché si compiacque di guastare colle stesse sue mani la creatura del proprio sogno? Era un fiore umano, ed è diventata la pagina d'un libro. Ma forse nessuno ha visto ciò che io possa essere di vero, secondo la legge dei contrasti, in questa rapida metamorfosi. Se sotto la dura lezione della vita la donna cessa di essere un grazioso giocattolo, essa deve diventare immediatamente un formidabile problema psicologico e morale.

A proposito di Nora, si è in genere affermato (e per tutti cito lo Spengler *Der Untergang des Abendlandes*, I, 33,45 in nota « Nora ist das Urbild einer durch Lectüre aus der Balg gezeichneten Persönlichkeit ») che il teatro ibseniano tradisca le sue origini provinciali o non rappresenti la vita moderna e la nostra civiltà cosmopolita. La sua patria stessa, la Norvegia, come gli altri paesi scandinavi, per posizione geografica, per funzione politico-economica, è fuori dell'orizzonte mondiale contemporaneo, è una stessa provincia. Ma si potrebbe domandare: ha mai veramente esistito un teatro che esprimesse lo spirito cosmopolitico? Anche il teatro classico è stato quello d'un microcosmo greco, non d'una città ellenistica. Esso sorse nell'Atene di Tomistocle e di Pericle, non nell'Alessandria dei Lagidi, nella Roma dei Cesari o a Costantinopoli imperiale. Qui, caso mai, abbiamo soltanto spettacolo pubblico, i circo o l'ippodromo. Nessuno dei grandi metropoli moderne Parigi, Londra, Nuova-York sembrano tenerne conto favorevole a una qualche vera espressione drammatica, ma piuttosto a grandiosi spettacoli di coreografia e acrobazia. Del resto il trionfo del cinematografo nella civiltà mondiale è per se stesso eloquentissimo. Forse la ragione sta in questo che i valori qualitativi dell'individuo vi sono in ragione inversa di quelli quantitativi della società.

Del gruppo dei drammi realistici, che seguono a *Una di bimbo*, il primo *Spettro* (1881) svolge sotto i nostri occhi con rilievi plastici severità e stile lapidario il mistero della doppia fatalità ereditaria, quella dei corpi nell'atavismo e quella degli spiriti nella tradizione, mentre l'altro *Il nemico del popolo* e *L'ultimo selva* (1882-1884) pongono l'ideale problema della verità, ma lo risolvono in maniera opposta: là quel testardo apostolo, che è il dottor Stockman riassume il suo vangelo nell'energica frase: « la verità invecchiata sono come il prosciutto rancido, esse producono lo scorbuto sociale », e si intuisce che in fondo ha ragione, o che dopo tutto la verità nuova, quella della scienza, finirà per trionfare, perché essa è in sostanza la salute e la felicità di tutti al di sopra dell'interesse e dell'egoismo di qualcuno legati alla menzogna o al pregiudizio. Aveva egli in precisa mente il contrario, e quando in quel microcosmo di volgari egoismi e di sacrifici purissimi, raccolti nel granaio degli Ekdal entra la verità personificata nell'eccezionale Gregorio Werle, con essa penetra anche la sventura e la morte; a noi ci augureremo ch'essa non fosse mai stata svelata perché quel gentile uccellino di Edwig, che per sua causa va a svolazzare tristemente nel regno della notte eterna, continuasse invece a ciucciarsi d'attorno.

La donna del *mur* (188) volutamente enigmistica, è pur sempre una bella poesia di mistero, donde emerge assoluta l'affermazione del diritto alla libertà dell'anima, che trova nell'oceano il suo simbolo adeguato, laddove *Hedda Gabler* (1890) turba più che non commuova per eccesso di violenza e sensualità pagana. Ma in tutto questo gruppo eccelle e vince per potere di suggestione *Rosa e Raskin* (1886), la più pura la più poetica e libera tra le tragedie di Ibsen, come del successivo gruppo dei drammi simbolici, che vanno dal *Contino* (1890) al *Piccolo Eol* (1894) e al *Quando noi morti ci destiamo* (1899), la opera incomparabilmente più forte è il *Ginepro* (1896).

Ho già in altro luogo (Preromanticismo alla mia traduzione dal testo originale di *Rosmersholm*) esposte le ragioni di questa superiorità estetica di *Rosmersholm*, che trova concordie nello stesso giudizio da teorico dell'arte, come il Croce, o un tecnico del teatro, come il Bernstein. Dirò qualcosa del secondo capolavoro, che è stato anche recentemente ricondotto sulle nostre scene.

E' il dramma eroico dell'orgoglio fulminato,

dal destino: Horkman è un Napoleone degli affari, stroncato alla sua prima battaglia. Campione abilitato, ma indomito, egli sconta nella sua superbia fiaccata il peccato inespugnabile d'aver tradito l'amore, di averlo nociuto nella creatura che lo amava o che egli stesso amava. Il figlio del minatore, Gian Gabriel come lo chiama la gente dal suo prenome alla maniera dei principi, ha segnato il dominio, ha voluto la potenza del mondo. Nella viscera dello aspro montagna nate ha indovinato i nascosti tesori del duro metallo che, fatto macchina, ferrovia piroscana, porterà attraverso le terre e i mari la ricchezza o il benessere agli uomini. Per questa brama di dominio Horkman ha sacrificato l'amore di Ella, l'ha venduto alla sua ambizione. Ma la sorte l'ha tradito a sua volta, facendolo precipitare ai primi passi della marcia trionfale. L'omnipotente direttore della Banca, accusato di malversazione, va a finire in galera. Ed ora allo schiudarsi del dramma, scontata la lunga pena, isolato dal mondo che lo disprezza o dalla famiglia che lo rovinato, noi non lo vediamo ancora, ma lo sentiamo già presente, indiano il suo passo inquieto di vecchio lupo chiuso in gabbia, là nel piano superiore della casa, dove si è sequestrato, ma donde a un certo momento vorrà evadere verso l'aria libera per riconquistare la vita, per ritentare la febbrile conquista di quel mondo, che è suo.

Nella scena culminante, verso cui l'intero dramma gravita, noi sappiamo finalmente qual sia stato il vero delitto di Horkman, che non è quello oade fu condannato come barattiere e ladro dalla giustizia degli uomini. Chi lo accusa e condanna ora è Ella, la donna amante e amata, che Gian Gabriel ha sacrificato. Il vero delitto egli l'ha commesso verso di lei, l'ha commesso verso se stesso. (Atto II, all'ed. ted. delle *Saint W.* V. 434 e seg.). Ma questa veniente apostrofe di Ella può definirsi il punto di vista femminile del problema. C'è anche il punto di vista maschile: c'è la difesa di Horkman. Perché s'adrebbe egli a concludere l'orribile patto di redere l'amore, come Faust cedette l'anima (e l'amore non è poi che l'anima stessa)? Horkman lo fece per il potere, ossia per l'azione sul mondo e in favore del mondo. Precisamente come accade di volere a confessare a Faust nell'ultimo stante del suo infinito desiderare a tradere senza posa. A guardare bene Horkman può ancora giustificarsi. Il suo atto apparentemente egoistico, è invece negazione dell'egoismo. Non è infatti l'amore dell'uomo la più alta affermazione di sé, nascosta sotto la parvenza della dedizione, mentre il potere è l'opposto? Il potere è per gli altri, l'amore per sé. Horkman volle dunque superare quell'egoismo a due, che è appunto l'amore. Anche Faust ha sacrificato Margherita per gettarsi nel mondo, ed è stato redento, non per l'amore di Margherita, bensì per proprio sforzo.

*Gezeiten ist das alle Glück
Der Gesteirnet vom Bösen:
Wer immer strebend sich bewührt,
Den können wir erlösen.*

E' vero però che ad Ella resterebbe ancora una parola da dire: nell'amore della donna che è segreta aspirazione alla maternità, Ella lo afferma recisamente (ib. 441), non è celebrata solo la ineffabile gioia della vita singola, ma anche quella stupore della specie, o questa implica la rinuncia dell'individuo « la sua sofferenza. Amore è anche dolore, è accettare e soffrire per gli altri (*du hast mein Leben um die Freude und das Glück einer Mutter betrogen. Und auch um die Sorgen und Trauen einer Mutter. Und, nicht Du, das war für mich viel leicht der schwerste Verlust*).

Ecco c'è che Gian Gabriel ha rinnegato in lei. Nel bellissimo contrasto ciascuno dei due difende una causa che non è solo la sua; o l'uno e l'altra hanno superato l'angustia dell'egoismo e si confondono per così dire colla umanità, quella presente a quella futura. Giungiamo alla scena finale: l'ovazione di Horkman dopo sedici anni di reclusione, della cella della casa; la sua fuga verso la vita. Un senso di deliberazione domina sovrano: anche i figli vogliono vivere a fuggire il carcere delle pareti domestiche: ciò fa Erhard, il falso figlio di Horkman, ciò fa la piccola Frida, la figlia del vecchio Földal, che è un altro falso della vita come Horkman, fallito nel suo sogno di poeta che non mai potuto attuare, e al quale questi dieci brutalmente ma con giustizia: « No! in non sei un poeta ». Ed a ragione: poeta è stato chi è: è stato un mondo da costruire e per compirlo ha osato anche il delitto? Il grande grido va ora verso la felicità, la gioia del vivere, e nella corsa alla vita nel fitto buio della notte, mentre squallano le campanelle d'argento che scuotono i cavalli attaccati alla slitta, i figli, assai dietro corrompente, volano sulla neve al loro destino, passando ova occorra sul corpo dei genitori.

Ella sta a fianco dell'indocile lattatore: dimani a loro si spiega una natura selvaggia: aria, foresta, montagna, notte e neve. La faccia allo stesso spettacolo entrambi rivivono in quell'istante i sogni inattuali, i desideri inespansi del passato; raccogliamo le ultime voci dei loro spiriti ansiosi. Che cosa si svela a lui? Nel sogno finale Horkman vede il mondo che non ha creato se non nella ardente immaginazione, fatto finalmente realtà; i tesori dello miniere sono messi allo scoperto, le fabbriche

sono in moto, le navi fanno la spola sugli oceani, il lavoro, la ricchezza e la felicità si fluiscono alle dimore di uomini. Che cosa si rivela a lei? Nel paesaggio invernale spinto sotto la neve. Elle vede il cimitero dei propri affetti, il morto mondo delle gioie e dei dolori, che non ha vissuti. La defunta Italia dell'una è la vivente poesia dell'altro.

E la donna trova ancora una volta qui la parola vera e finale da dire all'uomo, che proteso in una brava infinita verso i tesori che giacciono tuttora sepolti e morti nelle labere o scure della montagna, con disperato appello d'amore li chiama a sé, essi che anelano alla vita con tutto il suo splendido corteo di pazienza e fulgore.

Schubert, anima idillica, elegiaca

Siamo lieti di pubblicare, per onore di Schubert, una parte della virgine rappresentata conferenza letta dal prof. Arturo Farinelli nell'aula magna del Liceo musicale di Torino, e che potrà apparire, insieme con l'altra su Beethoven, pubblicata in volume.

...Certo questo mondo schubertiano, tutto calato nell'intimità, nel e vita più intima, animato dal sentimento più schietto e inteso, è un mondo idillico, fatto di semplicità e di candore, remoto dalle note più acerbiche e dai contrasti più stridenti. Negli occhi dominanti dell'anima sono combattute le tragedie, senza aspezie o sollevamenti alteri. La vita era modestissima, povera di eventi, raccolta, tutta intesa, guidata dal dovere e dalla rinuncia. La sua arte, una corchia di amici a cui confidarsi, il sollievo della campagna, dei verdi colli, nella povertà meno disperata. Nella città gaudente era pur solitario. Per pochi spiragli vedeva il mondo; e, dove era frastuono e tumulto o vanità di apparenza, fuggiva. Il suo gran vigore spirituale doveva manifestarsi sempre nell'intimità, lungi dalla folla, fuori dalle tribune; *still*, amante del silenzio, specie di monaca, doveva passare e traghettare questo ricco donatore di suoni o di canti ad un universo, idillico in fondo anche la sua musica, quella pur creata per i teatri, quella più grave per la chiesa, o i cori stessi più ampi e solenni, l'orchestrazione sinfonica più ricca. Nelle grandi sale la creazione schubertiana è come sinarrita; occorre sempre il piro d'un mondo, che riconoscesse il cuore o non lo offendesse; minaccia da camera, musica vibrata tra le pareti domestiche; a più ampie risonanze non voleva aspirare; e sollevava tacito i suoi inni più gloriosi, temute che l'arte sua, il respiro dell'anima, perdesse di sincerità, di calore, di devozione o di fede.

Questo suo respiro dell'anima lo poneva nei motivi più semplici, nei quadri più modesti della vita. Appunto per quella sua immensa capacità emotiva, tocco da un nulla, vibrante al minimo tremore o sgorgante sempre nella pienezza degli affetti, la sua lirica doveva raccogliere nel cuore delle piccole scene, staccate dagli spettacoli grandiosi e maestosi. Lo stormire delle fronde, il romoreggiare d'un rio scorrente, il gorgheggiare soave di un uccello, una distesa di luce serena tra i prati, e l'ombra battuta entro lo selve, il pallido riflesso della luna, la mola di un mulino che gira sulle acque nella solitudine placida o misteriosa, il tiglio sollevato sui piani, un suon di corno che endeggia e rompe gli alti silenzi, e lo scendere di amori più soavi, il bacio che scocca; qui si trova lo Schubert più intimo, più dolce, che vi raddoppia e intensifica il sentimento, il pittore più leggendario che mai colorisce all'arte del suono ricercatore di tutto.

Le inquietudini dei romantici erano passate a lui, non per sconvolgerlo col trono e l'ordine, ma per aprire il sentimento; non per aprirgli i vasti orizzonti e lanciarlo agli abissi dell'infinito, ma per concentrarlo timidamente in sé, e ragionarcelo tra il suo eremo. E concreta questo suo delicatissimo sentimento, lo impregna della sua dolce dura terra; non sa di voli nel trascendente. Il vioto lo spaventa; il suo luminoso etero ride sul suo cammino solido, tra le genti umili, il popolo che ama o di cui conosce ogni segreto. Dei romantici, gli Schlegel, Novalis, accolgo alcune liriche che trasfonde nella lirica sua; ma non sa o non cura le loro dottrine, il pensiero stesso gli trasmigra, quando non l'invada del suo sentimento. L'abborrimento per le teorie o il ragionare sottile, la sublime ignoranza lo preservano fanciullo, ingenuo fanciullo nell'interessa della sua verginità e del suo candore. Tanto lo attraeva Walter Scott, da riprodurre, nella sfera sua, e nelle più loggiorie sfumature, i paesaggi dell'anima: o i suoni, come voci elementari, dovevano rendere lo cavalcato notturne, feste e tornei, o il sussurro misterioso tra le rovine dei castelli e lo spaggio lacustri, e la baldanza dei cavalieri o il sospito delle dame o delle donzelle, e il fremito dei cavalli, il corno del postiglione corrente per i villaggi deserti.

Lo fate lo cullavano benigne, o mormoravano leggende o fiabe o misteri; spronavano la fantasia, destavano sogni o visioni. Così veniva sbellendosi, colorandosi il crudo reale. E l'incanto si produceva, con un battito magico, dove più panrosa appariva la vita. Ogni squallor vestiva il suo verde. E l'azzurro di un lembo di cielo era su tutto. Bisognava perdersi

«laggiù appunto sta sepolto il tuo amore, là dove sempre è stato. Il tuo amore l'avevi posto laggiù nella notte. E invece qui sopra, alla luce del giorno, c'era un cuore umano vivo e caldo che batteva per te. Questo cuore tu l'hai spezzato... che divi peggio, mille volte peggio, l'ho barattato... E perciò ti predico che mai e poi mai conseguirai il premio che ti sei ripromesso da quell'assessino. Ma tu entrerai vincitore nel tuo freddo e fosco regno».

E di fatto in quel punto stesso una mano di ferro attingeva il cuore del vuto Titano ed egli le si abbatteva per sempre d'accanto.

ZINO ZINI

rasso in quell'atmosfera di sogno, in cui si tuffavano gli spiriti migliori della sua terra, e l'intensificava lui stesso, ammarando come la cognizione del tempo e dello spazio, pur restando nel concetto dell'arte sua, preciso, chiaro, limpido, non oscillante mai, anche nei minimi rapidissimi abbozzi. Riconosceva pur lui nel sogno il maggiore pregio della vita. Dovevano dischiudere i sogni dal cielo, come cre di sceso lui, e avvolgerlo mollemente, e socchiudergli gli occhi che vedevano oltre le lenti, le piante. Appuntava per rendere la vaghezza del sogno doveva invaghiarsi della tonalità in minore, che è la dominante in lui, e perdersi in esso ai passaggi, diretti insensibili, nella maggiore, quando occorreva esprimere, il destarsi alla vita, il togliersi alle malinconie e alle oppressioni. Vi sembrerà che egli canti allora nel sogno gli andanti e gli adagi più soavi — pensate al «Forellenquintett», alla melodia così carzzevole nell'andante dell'ottetto, all'assorbimento nel sogno con cui s'annuncia e s'apre ancora l'ultima sinfonia. Scendeva allora per accogliere i misteri più sacosi della sua anima sognante, le vibrazioni più intime. Fuori del mondo delle sue armonie stende un racconto breve o simbolico, ed è: «Il mio sogno». E sembrava in esse una sol vita col suo intimissimo Moritz von Schwind, pittore romantico tutto fiabe e leggende, sognatore come lui, appassionato d'ogni scena idillica, resa con tanta mollezza e leggiadria o squisitezza di colori e di linee dal pennello squisito.

Meno vaporoso e tenue riusciva ancora Schubert dello Schwind; sognava, ma aveva pur sensi aperti o vivi; le note delle antiche della sua vita sono come tangibili, di una estrema chiarezza, sempre remotissime dallo nebulosità dei romantici dissoluti. Quest'artista tutt'anima amava pur sempre la bella forma corporea; vuole contorni marcati, netti, decisi, anche nelle figure del suo sogno più evanescenti. Figlio del dolore e degli spasmi del suo cielo, ma ha piacere alla vita; di suochi terrestri doveva pur nutrire la sua arte divina. Tutto avviene a sé, incapace d'odio e di disprezzo; non ha maggiore tenerezza il bimbo più delicato; fonde in lagrime quando si trova innanzi a Salzburg, il monumento del suo Haydn; come raggiunge lui la calma o chiarezza di quel sommo Mozart gli appare creatura celeste, nato per gettare nelle anime semenze di vita migliore e più fulgida. Aspira ad un posto, che non ottiene, e benedice ancora chi lo vince, uomo di valore sicuramente, pensa; e si darà pace.

L'innata bontà doveva riverberarsi nell'arte; tra le malinconie infinite, scorreva un fluido leggero: gioia, tripudio, sollievo di affanni o pene, il riso che imperla la lagrime; a volte la vitalità non si contiene ed erompe (come nella sonata in re), in inni di gioia o di festa. Quei suoi allegri, i trii, gli scherzi hanno scoppi di giuocosa illarità, dilagano e squarciano ogni nube sorgente. Un tema poteva derivare dai nati, batteva Beethoven il ritmo iniziale; ma la vita è pur interamente schubertiana; gli affetti tumultuano; la foga è indecile; a torrenti passano le armonie, come spinte da demoni e spiriti; nell'ultimo quartetto, nella sinfonia estrema è ancora, in mezzo a tanta gravità, tanta gaiezza scherzosa, un umor fine che non si scompagna dalla grazia. Si arrendeva così il musicista poeta ai suoi amani inganni e alle dolci illusioni; o alla pioggia delle immagini, anche nelle avversità più dolorose, correva con lo spirito lì eterna salute o freschezza.

Al ritmo marziale costringe spesso volte i suoi fantasmi, e par li allineare baldanzosamente come mitri, pronti agli assedi e alle conquiste: lo marce più briose battono a quattro mani sulle tastiere dei pianoforti, quando già la vita sta per chiudersi. Più frequenti, più invadenti ed esplodenti i ritmi di danza; irresistibilmente il lirico fanciullo ora mosso ad afferrarsi; gridavano la natura viennesa e la sua natura: scioglievano lo scherzo; e mollemente si piegavano ad ogni onde di sentimento o raffiguravano una storia dell'anima, con singolarissima grazia e destrezza, in tutti i villaggi della gioia, del dolore, con tutto il fascino della bellezza ammalialrice a tutta l'ardenza del desiderio e tutto l'abbandono della tacita rassegnazione. Più che prelini alle danze di Lanner e di Strauss, i valzer sentimentali, i minuetti, le danze tedesche dello Schubert sono una manifestazione piena della grazia innata e del femminino eterno Schubertiano che

viveva ed operava, divertiva accanto alla vita robustezza. Talvolta il ritmo aveva come ali, si faceva appassionato, selvaggio, e accoglieva arie e motivi popolari, uditi nell'Ungheria, accordi e sincope che ritornano frequenti, anche ai rhind-rai del «Gran Duo», e nei ritocchi delle melodie a ve, a cui talvolta puro accorreva, per impeto o per espressioni, aggiunti come rinforzo alle note di malinconia e di trafezza fondamentali e predominanti nell'opera di questo creatore ingenuo e sereno, che i superficiali pretendono ancora aperto o ignora unicamente alla gioia del vivere.

E appena sapremo il martirio interiore di quest'anima, che si espandeva nelle note diluvianti, non rifuggiva da ogni chiassosa manifestazione e si trincerava nel silenzio e nel suo dolore. Appena conosceva vera letizia e giocondità chi lui pur dato tripudio e sorriso d'arte s'infundeva alle genti. E dovevasi Schubert che il mondo gioisse appunto così apertamente di quelle sue opere che al penerle da vano a lui la sofferenza maggiore. Assorto e grave fin nell'infanzia, impacciato in ogni faccenda pratica, solo cogli amici più fidati di infanzia cordialità. Avrebbe messo in note un cosmo intero, o si ribellava a scrivere lettere. Quelle poche che si raccolsero, perle pur esse, ma e avvertito dai letterati e dagli esteti, e i frammenti di un diario, i guizzi di pensiero che allineò lui stesso, attestano l'insanabile mezzità e il gravitarlo ostinato verso la sventura o il pianto. Infine, esce a dire, quale altro stimolo possiamo avere nelle ore di tanta solitudine, che la sventura? E che facemmo noi dell'ambita felicità? L'idillio uomo sa la tragedia degli umani destini; non si rammarica, non accusa, ma attesta la misera labilità del mondo, la gelida incomprendenza o indifferenza che ovunque ci sorprende. Si vive, passando accanto gli uni agli altri, senza intendersi veramente mai, e non mai congiungerà, o, conosciuti appena, ci disgiunge una eternità. Questa realtà è ben triste, e se non si abbellisce con la fantasia, chi mai la tollerebbe?

Le poche esperienze non davano al cuore che amarezza; e presto lo avvolge o lo strince il velo della malinconia; e corsero le ombre sul suo capo che ergeva pur ridevole al cielo. Una dolce mezzità nei primi anni, la «Wonne der Wehmuth» era anche al Petrarcha; ma poi un affanno più cupo, una malinconia più tetra; il velo si addensava, le nubi fanno rossa; l'angustia opprime, e non si raffrena il pianto. Più che la dolcezza e soavità, la teocrazia e la grazia, è caratteristica nell'opera schubertiana, anche nei bizzarri capricci e scherzi o tripudi, la nota persistente di malinconia e di tristezza; la ritrovate nei «Lieder» migliori, nei quartetti, o nelle sonate, nelle prime come nelle ultime sinfonie, e angiozzano clarinetti e oboi il lamento d'eccezione, che il violoncello e la e distende con raddoppiato accoramento. L'adagio nella *Tragic* solleva al cielo, sorretto dai violini, il canto melodico, di una indecibile afflizione; passa ad uno degli ultimi quartetti, sempre nella tonalità minore, cullato da nuovo dolore, il triste canto che si esaltò nella lirica musicata «La morte e la fanciulla»; appena tumultuosa, come avviene nell'ultimo quartetto, una passione sfrenata e si accentua un impeto gagliardo di vita, e subito è promosso, dolce o tenero, e poi stringente e cupo, l'affannoso lamento. Con una molla cantilena del dolore, così robusto come ora di forze ancora, congedava le sue liriche sinfoniche; lo distende, senza fine, l'adagio dell'ultimo quartetto. A chi aspira, o poeta, a tanto tarda a riaprirsi il tuo cielo? Tra lagrime, non con la fermezza beethoveniana, grida, singhiozzando il suo «Enteheren-selbst enteheren» o s'indugia, soffocato dal pianto, l'oboe nell'andante dell'ultima sinfonia, per spandere, sereno ancora, il canto soavemente e profondamente malinconico della rinuncia e della rassegnazione; poi uno strappo, un violento asciugare delle lagrime, il silenzio imposto al cuore che geve, «a tonalità si muta improvvisamente a sperare, risorgere, salire, ridere al cielo».

Decisamente, Schubert è il poeta della elegia o della rinuncia, fratello nello spirito all'elegico Grillparzer. Con un lamento esordisce «Hagare Klage»; o il «Klagelied» si rinnova instancabile. Il canto della *Wehmuth*, è pur quello che Dio gli pose più possente nel cuore, e ordinò lo ricantasse a tutti i sensibili e gli afflitti, e lo rinnovasse collo molodico più dolci sorgenti nell'anima senza fine. E come non c'è un dolore aspro o crudo, veemenza tragica o disperazione in questo canto, non è pur una mollezza o languore, mai un sentimentalismo che mortifichi o uccida il sentimento. Il varco è aperto alla lagrime; ma alle tempeste della vita è tutto il tremore, l'occhio schiarito. Al di là, sopra di noi, in altri cieli, sorridono mondi migliori («schöner Welten», come Schubert canta nella sua Preghiera. Sempre vi sarà uno squarcio di sereno e di azzurro; e potrà lenirsi il dolore col balsamo dell'arte. E immanicabile sarà il conforto; e ti rallegrerai ad ogni duro destino; purché tu all'alto aspiri, non ceda il cuore la «Sehnsucht» il respiro del dolore. Tale memento per la vita veniva da chi raddolciva ogni spiamo con la sua arte divina, e metteva tutta l'anima nel canto Goethiano che ancora su blimava: «Nur wer die Sehnsucht kennt, weisst was ich leide».

L'elegia, come spontaneo respiro del cuore, è un bisogno di liricamente esprimersi, di esalare l'intero canto, sorgente da ogni minimo vibrazione di affetto e di sentimento che fanno del musicista Schubert il più sensibile, il più fine e il più schietto dei poeti. Come spiegare il miracolo di questo suo immediato trasfondere delle liriche che trascoglie dai contemporanei, e risale ad i secoli nel suo canto, che vivifica accentiando il tono, l'ispirazione dominante, senza alterarla mai, se non si suppone un inesauribile fondo di poesia in lui, la necessità di dar forma, anima musicale alla poesia sua propria, che gli sgorga dall'intimo e che nessun argine può trattenere? Una lirica gothiana, schilleriana, heiniana o petrarca, metastasiana, non si completa col nuovo canto nelle cadenze della melodia o deplanazione novella; può dirsi finita; altra espressione non occorre. Adagiata nelle note schubertiane acquista come una seconda anima lirica, quella giacente, obliata, risonante nel poeta musicista, che la accoglie con divino istinto e magico finto, o ne rende il palpito, l'intera vita.

E vita nuova riuscì a infondere a mezzo migliaia di liriche, con la rapidità del lampo; venivano così docili, sonanti le onde melodiche, come da un mare senza spiaggia. E come carezze del cielo passavano ai canti ricantati. E il poeta tocca, ritocca, e par dipiù, musicando con mano soavissima. Certo egli, con l'intuito che non falla, va al fondo della creazione lirica; la viscera d'un tratto, e a quella «Stimmung» dominante sommerge la creazione propria semplicissima, perché naturale, istintiva, profonda, perché sentita in ogni fibra. Due tocchi, poche note, ed è già un mondo che si rivela; l'unità del canto, nelle modulazioni più varie, è serbata. Più avanza più intensifica, e intreccia accordi più sapienti, nel sostegno del canto; la semplice armonia cede alla polifonia talora complicata. E dovevano sollevarsi inni grandiosi, e svolgersi nella pienezza del canto le piccole Odissee d'amore o di dolore.

Veramente, s'affida lui stesso all'onde dei suoni che lo trasportano, e pare lo sospinga il caso, fuori d'ogni calcolo, diretto ai testi che trasfonde. Erano taluni che avevano vita così povera nella s'abba versificazione? Ma passava il suo soffio e l'incanto era pur prodotto, la vita era pur manifestata. E gli oscuri avevano nome, fraternizzati così al divino fanciullo. Fu ventura che, pur prodigandosi con tanta incuria e così infantile abbandono, nella foga di comprendere tutto, di universalizzare la sua lirica, si affezionasse a Goethe e si sovesse nei labirinti di quel gran cuore, per aprirvi il canto occulto, che aggiunge al canto già esalato, e ne toccasse la nota più viva, più intima o dolente, l'elegia di Gretchen, il canto tragico di Mignon e dell'artista, la ballata più drammatica, Prometeo, Ganimede, il grido più elementare d'amore o i certi più solenni e gravi. La nota poetica e sentimentale schilleriana, pur gli conveniva; e laddove Schiller è riflesso, si spande massimo o sentenze, mette lui il suo istinto, il suo candore. Dove più vuol aderire sciupa o quasi si contorce. Ma dove non penetra? Che non sa esprimere? Dal canto idillico passa al canto di battaglia Klopstockiano, e concede ritmi possenti ai canti osianici, e ad altri «Schlachtlieder» del Koenner. Appena sente il canto Shakespeareano; appena sfiora l'iride di Dante, Petrarca, Metastasio o Goldoni, quel teglio alle gl'irando Schlegeliane. Emma Walter Scott, che gli va al cuore, nel colore, E se pur non bada allo gerarchie più vantate o levate, col potere dell'arte sua, i gradi di altezza, come se un suo bacio Dio avesse concesso ai poeti dell'Orbe, egli ha pure, come il suo Grillparzer, i suoi favori, anche tra i più umili. E dov'è tacito abbandono o pianto di natura, sofferenza, malinconia dolce o pungente, accorre e avvinco, e toglie dall'anima tremante il canto. Diretto pazzia l'intimissimo connubio col Mayrhofer? Vediamo oggi quel poeta, che fin suicida, come ombra; ma all'anima dello Schubert quell'amore dava tutta la sua vita accorata e triste, e il pianto che correva ai torrenti delle melodie schubertiane più spontanee e vive.

Davvero dai fondi più oscuri dei poeti della cerchia sua più intima Schubert pareva togliere le faville più accese; poi s'infiorò per Heine, o offrì il suo rilievo musicale, o i ritmi più vibranti e il colorito più drammatico a frammenti del «Romencero». E già la morte si annunziava quando Lenau grondava dall'anima tristo o gemebonde, satura di malinconia e di pianto le sue prime liriche, lo più adattabili indubbiamente all'espressione del canto schubertiano, e passarono ai canti d'altri compositori.

ARTURO FARINELLI

Gli Abbonati

sappiano che l'Amministrazione del Baretto attraversa una lieve crisi che speriamo sia passeggeria. Qualora però gli amici dopo questo numero non ricevessero più il giornale, suppongano che l'autorità non abbia più rinnovato la gerenza, e si rivolgano all'Amministrazione per avere in libri l'equivalente della quota.

L'ARTE DEL VERONESE

L'arte di Paolo Caliari è di visione di pura bellezza: pura gioia dal colore, è stato ben detto. Come uomo il Veronese c'è descritto pronto e virile d'umore; di buona compagnia, musicista di fine orecchio, attivo e attento; con un certo acume nel dire, motteggiatore e frenco, che talvolta da suo occhio vive a sereno nella persona piccola. Intorno a lui i biografi ci mostrano un interno casalingo modesto, in cui egli fu economico saggio e buon massaro, che mai usciva in furie e solo si esprimeva in lamenti elegiaci, se gli affari, gli orti a lui case che aveva acquistati nei dintorni di Treviso, gli procuravano guai. Bottega d'arte e famiglia, musiche colorate e riscossione di fitti, s'incontravano nella sua attività senza possibilità di urti. Non c'era in lui un mondo di idee urgenti che si trasmutassero in passioni, non irrequietezza o dubbi a assillo di visioni profonde, e tutto per ciò passava tranquillamente, un'opera dopo l'altra, un affare concluso dopo una rievocazione artistica, come fottar d'acqua data nella bella cromia dei campi. L'arte è specchio di questa esistenza: traduce una contemplazione serena e soddisfatta della realtà, che sale, senza violenza a rimuginio di tormentose ansie, dalle cose varie che vivono nella natura al colore a tutta luce assoluta, o vi si oblia; pago l'artista d'una commozione che è dell'occhio, che nasce in esso o in esso si risolve. Si direbbe che a contatto con la vita, l'anima del pittore scioglie la realtà in una fluida materia cromatica che ha tutta l'apparenza e la dolcezza d'una trama argentea di melodia che si appande sulle cose per lasciarle trasparire in un tono lunare, morbido, in vibrazioni luminose che assemblano le qualità più ruggiate a più raro del colore e calmano ed esauriscono l'appassionata della loro anima. L'anima della cosa in Paolo Veronese è l'anima del colore: in cui esse vivono risolte e accordate in rapporti cromatici e in trama di luci che lo mette in valore. Il sentimento è sentimento del colore.

Il Veronese è stato messo accanto all'Ariosto: e sta bene, se si pensa ad un Ariosto senza ironia, senza quella venatura d'humour, di finezza umoristica, che serpeggia nell'Orlando e che nelle pitture di Paolo non c'è mai. Come nei poeti ferraresi, la visione dal mondo del pittore è armonia: un obliarsi a volta a volta negli attori del suo soggetto, che riesce a mettere a giusta distanza da sé, senza mai impigliarsi a smarrirsi nel dramma di passioni in contrasto, di cozzanti desideri. Egli circola attraverso la vita universale con l'occhio sensitivo a reattivo ad ogni pervenza di colore a di ombro colorate, a tramuta in materia pittorica, che è arte pura, i personaggi: e la cosa che trasporta nel suo sogno: ai rapporti tra anima e anima, al dramma dell'anima individuale non mai in lui tesa fino al parossismo, egli è indifferente in quanto tale: rapporti a dramma li sente solo in quanto li può trasformare in sobrietà aristocratica di tinte, in fantastici toni d'una tavolozza che prodiga colori tersi, splendori di superflui nitide, sfavillio di gemma preziosa. Il mito, la storia, la visione mistica dell'epos cristiano, il sogno voluttuoso della fantasia pagana, si svolgono naturalmente di ciò che essi hanno di profondità umana e di ideale: vivono non per il gioco delle passioni per il mondo astratto che incarnano, ma come sostanza di base in cui egli proietta una sua visione d'arte pura. La vita, il passato il presente, passando attraverso il suo spirito, perdono l'essenza del pathos per acquistare quello del cromatismo puro, la liricità del colore. La Cena di Cristo, il Ratto d'Europa, le Virtù coniugate all'Allegoria delle Stagioni, le Storie di Ester, la Sacra Famiglia, la Madonna penitente o la figurazione di Nettuno, di Ginevra, di Vulcano, sono per il pittore la stessa cosa. Figure pagane e figure cristiane, avvoltate di ogni loro intimità dissolte in effetti pittorici, affiorano lievi a incorporare attraverso la trama delle figure e dei racconti come in un arazzo, fatte di una mite sostanza d'opima colorata. Sembra emergere da un mondo di haia, timida e ruggiada ai tocchi della luce; e per loro a noi, lontane dalla loro atmosfera storica di voluttà o di mistici sogni ovanescenti, per quella visione grandiosa armoniosa che è gioia dell'occhio a in cui l'amore, il dolore, la religione, la vita dell'anima e quella dei sensi, diventano un gioco ideale di pura fantasia. S. Girolamo è visto dallo stesso angolo vianale di Bacco, perché la sensibilità del pittore, che non scende fino nell'anima delle sue figure avverse, rievoca la sua commozione non dalle passioni che vivono in esse, ma dalle bellezze artistiche che gli danno modo di attuare.

Si coglia bene l'essenza dell'arte del Veronese mettendola a fronte a quella degli altri grandi pittori dell'epoca: Michelangelo, Correggio, Tiziano, Tintoretto. Sotto il dinamismo delle forme del Buonarroti, in quella materia monocromatica tesa tra un massimo chiaro e un massimo scuro, nelle contrapposizioni di masse e di forze in architettura e nella scultura, c'è un tormento titanico che sale ad inquadrare il dolore individuale in quello universale, e la storia dell'anima dell'artista diventa la storia dell'umanità vista in lotta con il destino. Attraverso i ritmi morbidi della linea coreggese, la volu-

tuosa esuberanza e la tenuità delle mezzetinte e la sofficietà delle forme avvinte nelle gradazioni di luce finissime — in quella sua atmosfera impregnata di un profumo esotico e anevante — sentite un sogno di voluttà tormentoso che vive tra la sostanza diafana del colore e la carezza della luce e la parvenza musicale della forma. Tiziano, nei suoi amori per la tinte calde, e attraverso la vibrazione luminosa in cui si presentano le cose che si penetrano della luce e dell'ombra a non hanno più il carattere di zona circoscritta, esprime la vita d'un'anima appassionata, un mondo spirituale, l'idea che ha bisogno di movimento a di dramma a che non si esaurisce nel colore e nella luce perché al di là dell'uno e dell'altra: e Tintoretto, che amò intensi e contrastanti affetti luministici per arrivare al parossismo del dramma, concretò in quella sua forma coagionata nella violenza della luce sull'ombra una visione inquieta e allucinante dell'esistenza che è stata ben detta « fame della violenza ». Ma il Veronese il suo mondo sono stoffe preziose, erminelli, broccati, ori, argenti: velluti fini e rasi più fini: edifici d'avorio in veli di luce lunare; ricchezze diverse di carmini, di bianchi serici, di topazi, pagliatelli a inumidite dalla rugiada. Un colore freddo gemmato circola tra le ombre diafane e dà apparenza di una freschezza mattinata alla cosa. Tutta una visione serenamente fantastica che si svapora e si spande, come un getto candido di spuma marina visto ai raggi di sole al mattino. Come le creazioni della fantasia dell'Ariosto: che si esaurisce nella vita dei suoi cavalieri, della sua donna, delle armi e degli amori.

La visione artistica del Veronese è dunque colore: che i critici d'arte hanno determinato come colore puro, qualitativo, di fronte al colore tonale di Giorgione; ultimo Adolfo Venturi, nel suo volume del centenario bello a deso, in cui il critico sale davvero fino all'aristotele, che si esaurisce nella vita dei suoi cavalieri, della sua donna, delle armi e degli amori. Il Veronese non segue mai un criterio di luce e di ombra per raggiungere l'accordo delle tinte: non ama le masse pittoriche velate ad ottenere una fusione cromatica, come il pittore di Castelfranco. Rifuggo dal chiaroscuro tonale, perché ama i contrasti successivi o simultanei: tinte fredde contro tinte calde. Atmosfere terse, pulite dalla pioggia, architetture d'avorio, più che i colori avviluppati di vapori in cui il pittore dell'Assunta di Frari immerge la gamma dei suoi colori, e li riduce sottoponendoli alla vicenda dell'atmosfera. Niente vapori oscuranti ed impasti, non toni roventi, non il rosso di Tiziano a base: ma colori argenterii, porlati, timbri chiari, ruggiadi, vibranti come note di cembalo, per cui tutto attecchisce nitido, bene inciso, sui fondi scresciati d'argento. Poiché il colore tras volare dalla sua qualità più che dalla vicenda della luce e dell'ombra, non si sgrana né sfocia, e dalla chiarezza lunare dell'ambiente, dai forti contrasti, acquista carattere di vibrazione; accentua la propria squallida individualità. Quel suo feroce nitido di sonorità e d'incisività fredda è in rapporto alla purezza del suo timbro, che non alterano i passaggi e la gradazioni del chiaroscuro: come in un tono musicale si staglia meglio nel brusco saltare su di un'altra lontana tonalità senza i rapporti di grado attraverso cui dovrebbe passare prima di arrivare ad essa. Tono contro e accanto a tono, come accordo contro accordo: un giallo caldissimo — il più caldo tra i colori — contro un azzurro, nota fredda, come nel Vulcano di Villa Giacomelli al Masèr. I bianchi della Fede e del paggetto contro il giallo topazio e il rosso acceso della Santa o del Doge Venier nella Battaglia di Lepanto. I colori giocano nella composizione liberi, arditi, rimbombanti, sfruttati, è stato osservato, nelle loro qualità rientranti ed emergenti, per cui il pittore può far l'ombra d'uguale valore della luce: e in un accordo che viene dalla contrapposizioni più che dalla gradazioni di chiaroscuro; a danno l'impressione, come a Jules Laforgue in alcuni pittori recenti, d'una sinfonia orchestrale, in cui la bellezza estetica s'infonda da voci rompendo da varie direzioni a tessere in contrappunto, polifonicamente, la trama della composizione. Nella Cena in casa di Levi c'è una successione di gialli cenerini, di rosa svaniti, lillacei, rossi di rubino, tutti netti avviluppati nella loro qualità ruggiada di tinta mattinata, che ricordano alcune arditie successioni armoniche dei compositori moderni, le lunose cristalline sonorità che hanno la bellezza fredda d'un'acqua di lago lunare. Nella Cena in casa di Simone fariseo e Torino, il bianco argenteo della mozzetta vibra contro il tono scuro della veste, nel sacerdote: un azzurro oltremare contro un rosso vivo, nel Redentore: e timbri undereperlanti contro gialli vivi, e tutte una sfoglia argentea di sette multicolori, di ori e di argenti scintillanti su di una chioma ai raggi della luna, di vasellami che formicolano di originali sfavilli. E il tono qui come altrove, è libero leggero: non descrittivo: impressionistico, intelligibile a distanza. Nella Vergine con il bambino, nella Chiesa di S. Sebastiano a Venezia, il colore si raprende, scherza, serpeggia a grumi sulla manica della Vergine e sulla tenda. Altrove incrosta di chiarezza e accenna a macchia più che

descrivere e definire: a sprizza e saltella capriccioso ed efficacissimo qua e là sulle chiome, e forma i gran della collana, e suggerisce delle trine delicate, nell'Orlando al balcone a Villa Giacomelli: spesso sguiscia con lo zig-zag del fulmine, o s' sfocia in sbuffi come nelle trinciture, nei merletti, sulla testa d'un giovinetto nel quadro della famiglia Cuccina della Galleria di Dresda. Arditezze che danno l'impressione di cascatelle d'acqua e di perle in vassoi d'argento.

Poeta dal colore, come tale soltanto egli cerca effetti di luce o contoluce, intersezioni di piani, angoli di pose oblique, per trarne uno squillo maggiore della tinta valorizzata dal rifrangersi della luce sui grumi, sulla distesa cromatica. La luce si spande sul campo di colore con ebbrezza, come un fiotto d' melodia cantata dagli ottoni in una massa d'archi a bassa voce; e suscitò gli scintillii vivi d'un'onda solare sulla campagna tonera di verde e di fiori spolverati e pagliati di brina. O crea la bizzarria e la sonorità di effetti irridati a abbaglianti come se cadesse su una bella batteria di cristalli. Non toglie mai mai valore al colore, non lo deprime; anche perché non si irrada mai ed accentra in un fuoco vitale, come nel Correggio: ma rompe da fonti diverse o per diverse direzioni, a s'incrocia e rifugge e vortica, facendo vibrare il colore d'aversamento e seconda dell'andamento dei piani, inclinati, contrastanti, incrociati: variando con il variare degli oggetti diversamente sfaccettati, diversamente acuti, sempre buoni ad aumentare la capacità luminosa dal cromatismo. Gli effetti veronesiani non sono di luce contrapposta ad ombra, di scuro contro chiaro, ma di colore luminoso: l'ombra stessa è abolita nella sua vera assenza. E' tutt'al più ombra colorata, ombra trasparente, attraverso cui nitidi sfacciano gli oggetti, in un movimentato gioco di riflessi. Ma tiene quindi un'atmosfera gaudiosa, di molle serene incanto sinfonico, di trombe argentee, senza incubi, ma dolcemente sognante, soavemente cullante, in quelle correnti di luce e di colori planilunari. Solo qua e là il Veronese ha guardato agli effetti luministici del Tintoretto; sono momenti fugaci nella sua vasta opera, nell'Assunta della Galleria di Venezia a in quella di Dijon, e s'accennano solo verso la sua delle sue vita nei sotto frammenti della decorazione di S. Niccolò dei Frari. Pura, in mezzo all'intensità luministica, nascono contrapposti rodenti di luce e d'ombra, il colore non cessa mai di vibrare, e quando accenna a diminuire di splendore è più per stanchezza del pittore che per mutato senso d'arte. L'opposizione di bianco a nero, nel periodo d'oro di Paolo Veronese, è contrasto di due colori, non di luce e d'ombra: risalto da cui il pittore ottiene innumerevoli sorprese pittoriche. In contrasto col nero, il bianco diventa luminoso febrile; al gioco delle luci vivissime, il nero diventa brillante ed è colore.

Gaudiosa e radiosa, questa contemplativa visione di armonie cromatiche s'inquadra in architettura fastosa. E' famoso il Veronese per la vastità e ricchezza dei suoi ambienti: pensiamo alle Cene. Vaste sale, con effetti d'archi che s'aprono su sfondi ampi e lontani, e palazzi sfuggenti, o verdognoli torri fantastiche in veli di plenilunio, trasognate: in cui egli stende i suoi gruppi, le vaste azioni del suo racconto brillante, come un orfice la sua marca preziosa sul tavolo adorno d'un tappeto di velluto. La Cena in casa di Simone fariseo nella Pinacoteca di Torino: quella in casa di Levi a Venezia: l'altra in casa di Fariseo al Louvre a Parigi: e una quarta nel Santuario di Monte Berico a Vicenza. Tutta una decorazione orientale, esotica, a pure leggerezza: di marmi policromi, alebestrini, rossa, grigio azzurri: o fughe di scalinate vaste tra balaustrati sfuggenti: a portici spaziosi e colonnati zampillanti in archi di trionfo. E da tutto: dalle mensole, dai capitelli, dalle cornici, da loggie semicircolari, dalle cariatidi incassate nei pennacchi, ai sprigionanti effetti variissimi, eccettuati dallo sfavillio dei cristalli, dai riflessi degli utensili d'argento e d'oro. Tutto ricco: tutto aureo: e una ricchezza fluida che circola e si fonde nei ricami, nei trapunti delle stoffe ruggiate di luce e colore; si risolve nei voli della nuvole, negli arazzi, nelle accostature vellute d'una testa di donna, nei grani d'una collana di perle, e riesce in quell'aura fresca mattinata che trema leggera sulle chiome, lascia palpitare le vesti o ve' e la flora della campagna lussureggiante. Le stesse figure stigliate nettamente, con pieno risalto su le architetture chiare argentine, agli sfondi limpidi; che aumentano il senso della purezza del colore, si scorporano direi e assottigliano in guaine cromatiche, radiosa. La radiosità del colore, togliendo loro la materiale pesantezza, ne asserbiva tutta la vita; e quella ampiezza grandiosa della figura che non ha nulla a fare con la monumentalità della forma plastica perché ispirata soltanto dalla necessità di aver larghi piani per stendersi. Il colore, ci attira solo per la sua bellezza di zona cromatica: non per la forza designativa a cui il pittore non ha mai mirato. Le composizioni più affollate, in cui, attraverso quegli sfondi ampi scenografici che sono trasfigurazioni di elementi del Palladio o del Sansovino, di Giulio Romano o del Vittorini, circolano paggi e paggetti, lovrini a scim-

miotti, mori e nani, personaggi illustri e modesti, giullari e getti, acquistano una sofficietà e trasparenza di materia impalpabile per il trasfigurarsi della scena nell'effetto aereo delle tinte: il groviglio dei personaggi, la folla delle cose: apparisce come tale e si risolve in sinfonia luminosa di colori che circolano vivi e irrealizzabili, l'oliceomia: polifonia.

Tutto questo l'arte del Veronese: che non ha storia se non di lievi oscillamenti tra una maggiore o minore perfezione. Sempre serena a contemplativa, perché sempre fresca e sognante la sua anima. Uno stato di grazia, che incomincia con i frammenti di Villa Soranzo, 1561, gli rivalori della sua personalità, anche se a tratti vi affiorano note del Parmigianino a di Giulio Romano: e si mantiene tale, senza annobbiamenti o attecchimenti spirituali, dalle pitture del soffitto di S. Sebastiano alla decorazione fastosa di Villa Barbaro al Masèr, in cui l'arte del maestro trova la più grande espressione di sogno cromatico, fino ad apparire una pura visione d' fantasmi colorati: dalla collana di capolavori nella Galleria di Dresda allo pittore nella Sala del Collegio in Palazzo ducale a Venezia, culmine d'una parabola gloriosa che incomincia a discendere, fino ai frammenti di S. Niccolò ai Frari. Sogno davvero d'un mattino di primavera: sugli sfondi di cielo azzurro in cui le nuvole scivolano, veli soffocati di luce, senza turbare la vita del brillare vario della rugiada sullo ammorbidito di foglie tonere, nei mormorii, nei fruscii morbidi, che vivono nell'ombra colorata ricamata dagli scherzi della luce che filtra e zampilla e trapunge: è tutta in quel dolce nite incante, che svaga tra i riflessi acquosi su una steura di verde e d'oro, o le chiome spuose sfocose d'una vergine floreale che palpa nella sua guaiava di tenero rosa di tenero azzurro, e la melodia di un turcino svanito in cui si perda un monte lontano. Quando la fantasia del pittore si scade, le sue tele riccheggiano gli spettacoli di sfarzo a di festa nella vita della Venezia contemporanea: trasfigurandosi tutto, purificandosi tutto in un racconto di fate orientali che vivono in un regno di pura fantasia, tra fulgor di gemme e luminosi palpiti di orficerie, paghe delle sterie favolose intessute nei bei tappeti. La commozione del poeta è quella che viene dalla contemplazione della bellezza pura, che riempie l'anima e la tiene sospesa in alto in un mondo irreali, in cui le umane passioni arrivano in bellezza di armonia ai confini dell'estasi. E questa sua gioia è pura come è pura la gioia dell'Ariosto; come la gioia di Mozart, che è la gioia delle armonie mattinali, del ritmo e della melodia che fa a fruscia in una chiarin ruggiada e stimola la nostra sensibilità a sentirci in essa la freschezza dei canti primaverili nella natura che sorge. E' l'uomo d'accordo con sé e con il mondo circostante, perché ha trovato il suo punto fermo: o di là può trascorrere senza turbarsi a impigliarsi sulla scala dei sentimenti umani, rivivendoli a sorpassandoli, annullandoli tutti nella soddisfatta pacata gioia della creazione artistica. Armonia poesia colore: Veronese Ariosto Mozart.

ITALO MAIONE

Libri ricevuti

DINO FIORELLI, *Il dramma dell'intelligenza*. Roma, Edizioni Sigfrido, 1928, L. 8.

(Notevole studio sull'anima dell'Ottocento e sull'intelligenza italiana: contiene penetranti e commosse pagine su Piero Gobetti e sull'opera sua: segue un'appendice intitolata *Tre Saggi scelti a caso*. Dello stesso autore è in corso di stampa presso le Edizioni del Baretto: « *Borghesismo* »).



Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928